

# A inclusão social através da música no Brasil dos anos 30: samba, batucada e Carmen Miranda como representações nacionais

**\*Alessander Kerber**

\*Professor do Centro Universitário Feevale; doutorando em História UFRGS; mestre em História (UNISINOS);  
E-mail: [alekerber@yahoo.com.br](mailto:alekerber@yahoo.com.br)

## RESUMO

No presente artigo, focalizo a inclusão de grupos populares na nação brasileira, ocorrida nos anos 30, através de uma análise da associação feita, na época, entre representações das identidades destes grupos com a identidade nacional. Especificamente utilizo, como fontes, os sambas da época, especialmente os gravados pela cantora Carmen Miranda, considerada a mais popularmente famosa de seu tempo, para tal análise.

**Palavras-chave:** Identidade nacional brasileira, representações, inclusão.

## ABSTRACT

In this article, I focalize the popular groups inclusion for the Brazilian nation, on the thirties, analyzing the association between popular representations and national identity. I utilize, in this search, the thirties's samba, specially recorded by Carmen Miranda, considered more popular singer in her time.

**Key words:** Brazilian national identity, representations, inclusion.

A diferença é um elemento essencial que marca o limite entre um grupo e outro, uma identidade e outra. Contudo, a inclusão ou exclusão está associada a uma relação de poder entre estes grupos diferentes. Uma das mais complexas e significativas tentativas de inclusão, ocorridas na história do Brasil, foi a pretendida nos anos 30, momento marcante para definição da identidade nacional brasileira. É, este, o momento em que representações da cultura popular, como o samba, a batucada e o carnaval, passam a identificar não mais apenas estes grupos populares, mas a nação como um todo. Neste processo histórico, vou focalizar a trajetória do samba e, em especial, a da cantora que se tornou a porta-voz do morro na cidade do Rio de Janeiro, a “embaixatriz do samba” e, posteriormente, a representante da nação brasileira para o resto do mundo: Carmen Miranda<sup>1</sup>.

Inclusão e exclusão dão-se tanto em nível concreto quanto em nível imaginário estando, frequentemente, estas duas instâncias, indissociáveis. O processo de inclusão que analiso neste artigo refere-se a representações do imaginário social que, ao serem incluídas entre as da nação brasileira, associ-

<sup>1</sup> Como averigüei e analisei em minha dissertação de mestrado (KERBER, 2002). Também, em sua tese em comunicação pela UFRJ, Ana Rita Mendonça considera Carmen representante e “depositária dos sonhos de uma nação” (MENDONÇA, 1999: 12). Tânia Costa Garcia, cuja tese de doutorado em História na USP também analisa a trajetória de Carmen, afirma que a mesma já era considerada representação nacional mesmo antes de sua ida aos Estados Unidos, sendo chamada de cantora do “it verde-amarelo” (GARCIA, 1999). Hermano Vianna, em sua tese de doutorado em antropologia pelo Museu Nacional, afirma que esta representatividade da cantora foi, também, projeto explícito dela. “Carmen, que era portuguesa de nascimento e nunca conseguiu obter um passaporte brasileiro, “inventou” [junto a vários artistas, inclusive Dorival Caymmi] uma imagem do Brasil para ser vendida no exterior. Essa imagem, com suas bananas e balangandãs, surgiu no momento em que o ‘paradigma mestiço’, divulgado principalmente por Gilberto Freyre, como já vimos, tornava-se hegemônico no debate sobre a identidade brasileira. Branca européia, Carmen Miranda não via nenhuma contradição em se vestir de baiana (usando a roupa ‘típica’ das negras da Bahia”) ou em cantar ou dançar o samba (música de origem negro-africana. Seu projeto (ela disse: ‘Olhem para mim e vejam se eu não tenho o Brasil em cada curva do meu corpo’) era ser brasileira e nele estava incluída a utilização tanto do traje da baiana quanto do samba, já transformados em símbolos da brasilidade, em símbolos da nacionalidade ‘mestiça’. Esse projeto não despertava críticas, e era até visto como algo corriqueiro no início da carreira de Carmen, nos anos 20.” (VIANNA, 1995: 130).

aram as identidades populares à identidade nacional e vice-versa. Para se relacionar com o mundo real, cada cultura constrói, a partir das práticas sociais, representações deste, as quais acabam orientando, novamente, as suas práticas sociais. As representações são, assim, a forma de conhecimento da realidade de que cada sociedade constrói e reelabora através de lutas constantes. Desta forma, como analisam pensadores como Bourdieu (1989) e Chartier (1990), uma realidade nunca é apreendida de forma pura, sempre é apropriada e simbolizada, consciente ou inconscientemente, pelos grupos que dela se aproximam. E, é nesta atribuição de sentido, que percebemos que as representações não são “ingênuas”. Apesar de se proporem a uma aproximação com a realidade, sempre são influenciadas pelos interesses do grupo que a produz.

Esta consciência de si, através de representações, impõe limites sobre os quais os indivíduos realizam suas práticas sociais. Estes limites se dão em torno das fronteiras entre um grupo e outro. Uma identidade se forma, assim, além da percepção das representações comuns, entre o grupo, através da percepção da diferença, em relação ao outro grupo, ou seja, em uma relação de alteridade.

Uma identidade nacional se forma, assim, através de um sentimento e idéia de pertencimento a uma nação. A nação é formada por representações que inserem um grupo de pessoas em uma comunidade imaginada, ela é:

[...] uma comunidade política imaginada - e imaginada como implicitamente limitada e soberana. Ela é *imaginada* porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria dos seus compatriotas, nem os encontrarão, nem sequer ouvirão falar deles, embora na mente de cada um esteja viva a imagem de sua comunhão [...] é imaginada como *limitada*, porque até mesmo a maior delas, que abarca talvez um bilhão de seres humanos, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se as outras nações. Nenhuma nação se imagina coextensiva com a humanidade. [...] É imaginada como *soberana*, porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico divinamente instituído. [...] é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal. Em última análise, essa fraternidade é que torna possível, no correr dos últimos dois séculos, que tantos milhões de pessoas, não só se matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas. (ANDERSON, 1989: 14-16)

Esta comunidade imaginada se identifica a partir de uma série de símbolos. Segundo Anne-Marie Thiesse (2001/2002), existe uma “check list”, um código de símbolos internacionais que define o que todas

as nações devem ter: uma história estabelecendo a continuidade da nação; uma série de heróis modelos dos valores nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares memoráveis e uma paisagem típica; uma mentalidade particular; identificações pitorescas - costumes, especialidades culinárias ou animal emblemático. Estes símbolos não são apenas uma superficial lista de adornos, mas são essenciais para a auto-representação das pessoas que se identificam com a nação.

Contudo, na elaboração desta “check list”, estabelecem-se conflitos de poder. Assim, a escolha de representações de identidades já existentes para serem transformadas em representações nacionais inclui este grupo à identidade nacional, ao mesmo tempo que pode vir a causar o atrito ou, mesmo, a exclusão de outro grupo. E, nos 30 ocorreu, desta forma no Brasil, a inclusão de vários segmentos sociais antes excluídos.

A Revolução de 30 marcou um momento de modificação na organização da política e da economia nacionais. A República Velha havia assistido a uma política organizada a partir dos conchavos entre as elites regionais. Com os conflitos internos, a quebra da política do “Café com Leite” e a crise mundial que afetou especialmente os produtores de café de São Paulo, as elites brasileiras estavam em uma posição muito frágil. Este era o cenário ideal para a emergência política de diversos setores sociais antes excluídos da política oligárquica: os setores populares urbanos.

Tanto por esta fragilização das elites tradicionais, quanto pelo medo da questão social, tendo em vista que os acontecimentos da Rússia ainda eram recentes, havia a necessidade de assimilar as camadas populares ao jogo político, antes que a sua exclusão propiciasse conflitos maiores. É neste sentido que Ângela de Castro Gomes (IN: PANDOLFI, 1999) fala da questão da pobreza que, durante muito tempo, tinha sido encarada como necessária ao sistema, fornecendo um excedente de mão-de-obra para aumentar a concorrência e, conseqüentemente, a competitividade. Especialmente após a Revolução Russa, ela começou a ser encarada não como uma necessidade, mas como um perigo para o sistema tendo, por isso, se organizado todo um pensamento que valorizava o trabalho e tentava reduzir ao mínimo a pobreza.

Desta forma, a política estabelecida no Brasil durante os anos 30 tendeu a dar importância maior à questão social. Isto se manifestou, especialmente, em duas instâncias. Em primeiro lugar, foram feitas concessões concretas para as camadas populares. É o

caso de toda uma ampla legislação social e trabalhista, que incluiu a criação do Ministério do Trabalho, da Justiça do Trabalho, os institutos de aposentadoria e pensões e o salário mínimo. Além dos benefícios materiais, porém, esta nova política também se expressou em nível do imaginário. Melhor dizendo, criaram-se espaços, dentro do imaginário sobre a nação brasileira, para estes grupos populares, na quais eles, antes excluídos, puderam se perceber como pertencentes.

Em nível da música, o espaço dado aos setores populares se manifestou tanto nas composições eruditas, onde vários autores, como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, se utilizaram de temas e estruturas rítmicas oriundas destes segmentos sociais em suas composições para definir o Brasil<sup>2</sup>, quanto na música popular, que ampliou cada vez mais seu espaço no mercado consumidor, especialmente através dos novos grupos urbanos emergentes, que compravam discos e ouviam rádio. Foram justamente os anos 30 que assistiram, no Brasil, à emergência do rádio e os cantores que neste veículo se apresentavam, tornaram-se os grandes ídolos nacionais. A mais famosa cantora da época foi Carmen Miranda que, além de popularidade, acabou tornando-se representante da nação brasileira (KERBER, 2002).

Neste contexto, temos um cenário propício para a inclusão de representações da cultura popular na nação brasileira: a emergência destes setores sociais; uma política favorável a este processo; uma elite intelectual que, desde os anos 20, vinha tentando identificar a nação brasileira com elementos da cultura de segmentos populares; meios de comunicação que transformam em senso comum uma série de representações populares sobre a nação brasileira.

Porém, no processo de construção da identidade nacional que a política de Getúlio Vargas buscava, havia alguns entraves que deveriam ser vencidos. Nas músicas populares dos anos 30 identificamos o principal deles, sem dúvida, na valorização da malandragem e da vadiagem. A figura do malandro era uma das representações mais significativas de resistência em relação à valorização do trabalho. Pior do que isso, esta figura estava intimamente relacionada, no imaginário, ao caráter nacional. É neste sentido que Rubem Oliven afirma:

Ao voltar da Europa, em 1933, Oswald de Andrade teve fina perspicácia ao afirmar que, no Brasil, o

contrário do burguês não era o proletário, mas o boêmio. Ironia à parte, ele captou um aspecto essencial da ideologia da cultura brasileira por ocasião do desenvolvimento da industrialização. Assim como no século passado não havia lugar para o exercício de direitos, operando-se, portanto, principalmente com a categoria do favor, no começo do século atual não havia ainda espaço - salvo entre militantes anarquistas - para a idéia do conflito entre capital e trabalho, sequer a nível das representações simbólicas. (OLIVEN, 1989: 31-32).

Na canção “Cachorro vira-lata”, samba-choro de Alberto Ribeiro, gravado por Carmen Miranda em 1937, apresenta-se esta questão:

“Eu gosto muito de cachorro vagabundo  
que anda sozinho no mundo  
sem coleira e sem patrão  
Gosto de cachorro de sarjeta  
que quando escuta a corneta  
vai atrás do batalhão

E por falar em cachorro  
sei que existe lá no morro um exemplar  
que muito embora não sabe  
os pés dos malandros lambe  
quando eles vão sambar  
E quando o samba já está findo  
vira-lata está latindo, a soluçar  
Saudoso da batucada, fica até de madrugada  
cheirando o pó do lugar

E até mesmo entre os caninos  
diferentes os destinos costumam ser  
Uns tem jantar e almoço  
outros nem sequer um osso de lambuja p’ra roer  
E quando passa a carrocinha  
a gente logo adivinha a conclusão  
O vira-lata coitado, que não foi matriculado,  
desta vez virou sabão

Nesta última estrofe, ao expressar que “até mesmo entre os caninos”, identificamos a relação com a experiência vivenciada pelos excluídos da sociedade. Na primeira estrofe, também percebe-se que o que Carmen fala sobre o cachorro vira-lata é perfeitamente adaptável à figura do malandro. Sendo os anos 30 o grande período em que a figura do malandro é referida nas canções populares, conforme analisou Ruben Oliven (1989), podemos considerar, com grande chance de estarmos certos, que o cachorro sem coleira e sem patrão é o malandro (percebe-se que não se

<sup>2</sup> Os compositores modernistas desde os anos 20 já se utilizam largamente de temas populares em suas composições. Nos anos 30, porém, boa parte deles consegue apoio do estado para esta proposta estética.

fala em dono do cachorro, mas em seu “patrão”). As qualificações “sem coleira e sem patrão” remetem à liberdade do malandro em relação ao modelo econômico e social que se tentava adotar no Brasil do período. Ao mesmo tempo, a canção faz alusão à forte repressão sofrida por ele através da carrocinha, metáfora da polícia que reprime o malandro que “não foi matriculado”, ou seja, que não se adaptou ao modelo social.

A política de Vargas visava à construção de um brasileiro que se adaptasse à nova organização do trabalho. Neste sentido, a associação entre brasileiro e trabalhador foi muito cara à propaganda da época. Especialmente, a partir do Estado Novo, o governo passou a intervir diretamente sobre as letras das músicas populares, censurando as representações que aludiam resistência em relação ao trabalho, como afirma Maria Helena Capelato:

[...] esta fase coincide com o momento em que os ideólogos nacionalistas passaram a se preocupar com a música brasileira no que se referia à música popular. Além do incentivo às letras de exaltação do trabalho, o ambiente político estimulava a criação do samba de exaltação nacional, que teve como melhor exemplo a *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso. Os artistas eram induzidos a compor músicas cujas letras fossem adequadas aos valores apregoados pelo regime e alguns autores foram pressionados a modificar as letras de sambas: as que enalteciam a malandragem tiveram de ser alteradas. (CAPELATO, 1998: 115)

A dificuldade de afirmar a imagem do brasileiro como trabalhador vinha de uma outra construção, mais antiga. De Jeca Tatu, passando por Macunaíma, até chegar ao malandro carioca, todas estas figuras representam o brasileiro como averso ao trabalho. No imaginário dos anos 30, apresentam-se, então, duas representações extremamente conflituantes, uma já construída há muito mais tempo, outra proposta pela nova ordem que se estabelecia.

Em “Recenseamento”, música de Assis Valente que Carmen gravou em 1940, percebe-se a influência da política varguista sobre a canção. Neste momento, auge da censura do DIP, o brasileiro foi representado como trabalhador e, justamente, averso à malandragem e à vadiagem:

Em 1940 lá no morro começaram o recenseamento  
E o agente recenseador esmiuçou a minha vida, foi um horror  
E quando viu a minha mão sem aliança encarou para a criança que no chão dormia  
E perguntou se meu moreno era decente e se era do batente ou era da folia  
Obediente sou a tudo o que é de lei, fiquei logo sossegada e falei então  
O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro e é quem sai com a bandeira do seu batalhão  
A nossa casa não tem nada de grandeza mas vivemos na pobreza sem dever tostão  
Tem um pandeiro, tem cuíca e um tamborim, um reco-reco, um cavaquinho e um violão. [...]

Nesta música, o moreno seria o pai de família humilde, mas honesta. A grande pergunta colocada pelo recenseador era se o companheiro de Carmen seria malandro ou trabalhador. Isso se manifesta na simbologia utilizada pelo censor ao perguntar se o moreno era “do batente ou da folia”. Ela, com grande convicção (ênfatizada na sua interpretação), responde que o seu moreno é “brasileiro, é fuzileiro e é quem sai com a bandeira do seu batalhão”. Ela não respondeu se ele era do batente ou da folia, se era trabalhador ou malandro, respondeu que ele era brasileiro e, mais do que isso, militar e nacionalista (representado como aquele que levanta a bandeira e é servidor da pátria). Contudo, com estas palavras, estava dizendo que seu moreno era sim um trabalhador, e não um malandro.

Seguindo o “Método de abordagem dos campos semânticos do Centro de Lexicologia Política de Saint-Cloud” (CARDOSO; VAINFAS, 1997: 380-381), poderíamos considerar que, nesta última canção citada, existe uma relação de identidade entre brasileiro, moreno, trabalhador (do batente), fuzileiro e honesto (vivemos na pobreza sem dever tostão). Este grupo de palavras identificadas apresenta uma relação de oposição à malandragem e à vadiagem, representadas especialmente na expressão “da folia”. A presença do “brasileiro”, dentro do primeiro grupo de palavras, sua relação de identidade entre elas e de oposição em relação à malandragem e à vadiagem manifestam a influência ideológica do Estado Novo sobre esta canção.

Como mencionado anteriormente, porém, a inclusão de representações populares na identidade nacional pode causar exclusão ou, ao menos, atrito com outras identidades. Foi o que aconteceu em relação à identidade de elite, que ficou numa condição desconfortável ao integrar uma nação cujas representações passaram a ter forte cunho popular. Como analisa Arnaldo Contier:

A elite burguesa brasileira de fins do século XIX e início do século XX possuía um forte preconceito em relação às temáticas populares. As músicas oriundas das camadas subalternas ou da população, como, por exemplo, o maxixe, o samba, o entrudo, o choro, eram excluídas da cultura brasileira. (CONTIER, 1988: XXXVIII).

Nas canções populares, a identidade de elite passou a ser freqüentemente excluída da identidade nacional e associada a identidades estrangeiras. É o que acontece, por exemplo, na canção “Você nasceu pra ser granfina”, samba de Laurindo de Almeida, que Carmen gravou em 1939:

Você queria aprender o samba  
mas sua cabecinha não deve andar boa  
A sua voz é desclassificada  
não tem ritmo nem nada, você não entoa

Você nasceu p'ra ser granfina  
 andar na seda e discutir francês  
 Se compenetre que o samba é alta bossa  
 e é p'ra nêgo de choça que não fala o inglês  
 [...]
   
Um samba exige tal simplicidade  
 É justamente o que você não tem  
 Eu desejava que você soubesse  
 que o samba é a prece do 'João Ninguém.

A canção trata de uma distinção entre as elites, na figura da “granfina”, e as camadas populares, na figura do “nego que não fala inglês”. Assim, para a questão da nacionalidade, é interessante a relação de identidade definida entre o “granfino” e nacionalidades externas, o inglês e o francês. Aí, têm-se uma clara associação simbólica: se granfino se identificava com inglês, francês, logo, o seu oposto, as camadas populares, se identificariam com o oposto do estrangeiro: o brasileiro.

A música é um símbolo indissociável da cultura e da identidade de cada grupo. A emergência de um estilo musical em relação a outro representa, justamente, a emergência de um grupo social em relação a outro. O que acontece nos anos 30 é uma vitória do samba como estilo musical que representa a nação, demonstrando, assim, uma inclusão dos setores populares urbanos à nação.

O batuque foi outro símbolo popular que se tornou nacional neste processo. Interessante perceber que, mesmo quando a letra da música não associava os símbolos da cultura popular à representação da nação, o imaginário pode fazê-lo. A exemplo disso, Carmen gravou, em 1935, o grande sucesso “Adeus batucaca”, samba de Synval Silva que foi exaustivamente tocado quando da sua ida para os Estados Unidos e, mais ainda, quando da sua morte. A música não falava em nenhum instante em nação ou em Brasil, mas despertou fortemente o nacionalismo brasileiro, sendo utilizada como tema da ida da cantora para os Estados Unidos. Os ouvintes entenderam que, quando Carmen estava dizendo “adeus batucada”, que era originalmente símbolo da cultura do morro, ela estava, na verdade, dizendo “adeus Brasil”. Nisto se mostra a relação de identidade: batucada = Brasil, ou seja, este símbolo da cultura de camadas populares tornou-se representação da nação. A canção fala:

Adeus! Adeus! Meu pandeiro de samba  
 tamborim de bamba, já é de madrugada  
 Vou-me embora chorando, com meu coração sorrindo  
 E vou deixar todo mundo valorizando a batucada

Eu criança com samba eu vivia sonhando  
 Acordava, estava tristonha chorando  
 Jóia que se perde no mar só se encontra no fundo  
 Sambai mocidade, sambando se goza neste mundo

E do meu grande amor sempre eu me despedi sambando  
 Mas da batucada agora despeço chorando

E guardo no lenço esta lágrima sentida  
 Adeus batucada, adeus batucada querida

Quando voltou para o Brasil, da mesma forma, em 1940, Carmen gravou uma música que não intitula-se “Voltei para o Brasil”, mas “Voltei p'ro morro”, samba de Luiz Peixoto e Vicente Paiva:

Voltei p'ro morro, quero ver o meu cachorro  
 Meu cachorro vira-lata, minha cuíca, meu ganzá  
 Voltei p'ro morro. Mas onde está o meu moreno?  
 Chamem ele p'ro sereno, porque se eu não me esbaldar eu morro  
 Voltei p'ro morro. Mas onde estão minhas chinelas?  
 Que eu quero sambar com elas, vendo as luzes da cidade  
 Voltei, voltei, voltei  
 Ai! Se eu não mato esta saudade eu morro  
 Voltei p'ro morro, voltei  
 Voltando ao berço do samba que em outras terras cantei  
 pela luz que me alumia eu juro  
 que sem a nossa melodia e a cadência dos pandeiros  
 muitas vezes eu chorei, chorei  
 E eu também senti saudade quando este morro deixei  
 E é por isso que eu voltei, voltei”

Esta associação existente entre representações populares e identidade nacional já era, contudo, mais antiga nas canções interpretadas por Carmen. Em 1936, por exemplo, ela gravou “Sambista da Cinelândia, samba de Custódio Mesquita e Mário Lago. Esta canção afirmava que o samba, representante da cultura popular, passava a ser, inegavelmente, “sinfonia nacional”, ou seja, foi assimilado pela nacionalidade:

Sambista desce o morro  
 Vem p'ra Cinelândia, vem sambar  
 A cidade já aceita o samba  
 E na Cinelândia só se vê gente a cantar

Hoje está tudo mudado e acabou-se a oposição  
 Escolas há por todo lado, de pandeiro e violão

O morro já foi aclamado e com um sucesso colossal  
 E o samba já foi proclamado sinfonia nacional”

Novamente, temos a mesma representação em “Entra no cordão”, samba de André Filho gravado por Carmen em 1936, cuja terceira estrofe fala:

[...] Chora cavaquinho, violão e pandeiro  
 E canta minha gente que o samba é bem brasileiro  
 [...]

Em 1938, Carmen gravou “Quem condena a batucada”, samba de Nelson Petersen. Nele, a associação entre símbolos populares e a nacionalidade já se apresentava tão configurada que Carmen podia cantar que quem condena a batucada não é brasileiro:

Quem condena a batucada dessa gente bronzada  
 não é brasileiro  
 E nada mais bonito é que um corpo de mulher  
 a sambar no terreiro  
 [...]
   
Já disseram que o samba nasceu num palácio real  
 E depois se criou e cresceu em salão multicolor  
 Mas não sabem que o samba nasceu num cruel bar-  
 racão  
 E que foi educado sambando no chão com a gente de  
 cor



Há, ainda, uma última questão pertinente a este artigo. Nesta cultura do morro, da qual Carmen se fez representante, além da questão econômica, ou seja, de serem seus agentes geralmente pobres, há um outro elemento muito importante que precisa ser analisado: a questão da etnicidade.

Entendendo a etnicidade como um processo em construção constante que se relaciona com as necessidades contemporâneas de cada grupo, e não como algo dado naturalmente, adotamos a idéia de Barth, que afirma que:

[...] as distinções étnicas não dependem de uma ausência de interação social e aceitação, mas são, muito ao contrário, frequentemente as próprias fundações sobre as quais são levantados os sistemas sociais englobantes. A interação em um sistema social como este não leva a seu desaparecimento por mudança e aculturação; as diferenças culturais podem permanecer apesar do contato interétnico e da interdependência dos grupos. (BARTH, IN: POUTIGNAT, 1998: 188).

O Brasil, com largo passado escravista, no começo do século XX guardara, em sua cultura, a forte distinção entre brancos e negros. Os anos 30 se apresentavam, nesta questão, como um divisor de águas entre duas formas bem distintas de se compreender a etnicidade. É o momento de assimilação à nacionalidade das camadas populares brasileiras e, dentre estas, se concentravam os grupos étnicos não brancos.

Fortemente influenciadas pelo imaginário europeu, as elites brasileiras, em sua maioria, consideravam, até a década de 30, os elementos étnicos não brancos como entraves para o desenvolvimento do Brasil. Como afirma Renato Ortiz:

As considerações de Sílvio Romero sobre o português, de Euclides da Cunha sobre a origem bandeirante do nordestino, os escritos de Nona Rodrigues, refletem todos a ideologia da supremacia racial do mundo branco [...] Associa-se, desta forma, a questão racial ao quadro mais abrangente do progresso da humanidade. Dentro desta perspectiva, o negro e o índio se apresentam como entraves ao processo civilizatório. (ORTIZ, 2001: 16-17).

Também nas músicas interpretadas por Carmen, a questão da etnicidade mostrava-se extremamente forte. Isso se identifica na freqüente distinção, onde Carmen afirmava quem era branco e quem era negro, dotando cada um destes grupos de adjetivos diversos. Por exemplo, em "O negro no samba", de Ary Barroso, Marques Pôrto e Luiz Peixoto, gravado em 14 de dezembro de 1929, Carmen canta:

Samba de negro quebra os quadris  
Samba de negro tem parati  
Samba de negro, oi, oi, sempre na ponta  
Samba de negro, meu bem, me deixa tonta

No samba branco se escangaia  
No samba negro bom se espaia  
No samba branco não tem jeito, meu bem

No samba negro nasce feito

Aí, identificamos uma relação de identidade do samba com o negro. Esta associação parece-nos inicialmente óbvia, pois o samba é um estilo musical com origem negra. Mas, como afirmamos anteriormente, o samba tornou-se, durante os anos 30, não mais representação específica deste grupo étnico, mas de toda a nação. Esta canção foi gravada em 1929 e é nas primeiras gravações de Carmen que a forte distinção entre negros e brancos se apresenta mais claramente. Com o tempo, as canções começam paulatinamente a não falar em negros e brancos, mas a utilizar metáforas à mestiçagem. Os termos que começam a ser mais freqüentes são: moreno, gente bronzeada e mulato. Por que esta mudança?

A década de 30 assistiu ao início da produção de um jovem intelectual que se projetou como um marco no pensamento brasileiro: Gilberto Freyre. Como fala Renato Ortiz:

A passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço. Ela permite um maior distanciamento entre o biológico e o social, o que possibilita uma análise mais rica da sociedade. Mas a operação que Casa Grande e Senzala realiza vai mais além. Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. (ORTIZ, 1985: 41).

O que nos interessa na obra de Freyre é a influência de seu pensamento nas representações do imaginário da sociedade brasileira. Segundo Carlos Fico (1997: 34), este foi o período de "gilbertização" do país, ou seja, da absorção dos cânones explicativos da sociedade brasileira através da obra "Casa Grande e Senzala", que promoveu uma ressignificação dos negros e dos mestiços na cultura nacional. A partir da obra de Gilberto Freyre, a mistura de raças como formadora da identidade nacional ganhou ampla aceitação, a noção de que o Brasil tinha se formado pela mistura das três raças (o branco, o índio e o negro) difundiu-se socialmente e tornou-se senso comum.

A obra de Gilberto Freyre ia perfeitamente ao encontro da proposta da política de Vargas, assimilando harmoniosamente diversos grupos étnicos à nacionalidade, como afirma Hermano Vianna:

o governo pós-Revolução de 30 tornou semi-oficial a política de miscigenação, valorizando inclusive os símbolos nacionais mestiços como o samba [...] As medidas de repressão foram inclusive legais [...] limitando as cotas de imigração [como forma de valorizar o trabalho dos mestiços brasileiros em detrimento dos brancos europeus] e estabelecendo que nenhum estabelecimento de trabalho poderia ter mais do que um terço de empregados estrangeiros. (VIANNA, 1995: 73)

Este pensamento de Gilberto Freyre circulou

enormemente e teve influência sobre as mais diversas manifestações artísticas e intelectuais, inclusive sobre as canções interpretadas por Carmen. Evidentemente que havia, no Brasil, vários tipos de miscigenação (o caboclo, o mulato, o cafuso, o mameluco, e todas as nuances entre estas misturas). Qual seria eleito como símbolo nacional? Aí também convergem Gilberto Freyre e Carmen Miranda. Através de “Casa Grande e Senzala”, Freyre fala da mistura do branco com o negro, a qual também é destacada por Carmen. Os termos que representam esta miscigenação foram cada vez mais freqüentes nas canções interpretadas pela cantora durante o decorrer da década de 30. Em 1932, Carmen, abolindo o termo “negro”, gravou “Mulato de qualidade”, samba de André Filho, lançado em agosto do mesmo ano:

“Eu lá no morro só de fato, só respeito o meu mulato  
Porque ele é mesmo bamba, e é bom de samba  
Qualquer parada ele topa com vontade  
É respeitado, quer no morro ou na cidade  
Eu gosto dele, porque é um mulato de qualidade [...]”

A valorização da miscigenação seria, assim, a resposta para o conflito étnico brasileiro. A questão étnica ou racial, como era entendida naquele momento, foi resolvida, então, de forma a unir todos os brasileiros, unificando, no imaginário social, a identidade étnica que compõe seu povo para diferenciá-lo de outras nacionalidades. Estas teorias possibilitaram que alguns falassem em uma “raça brasileira”, contrariando o passado escravista onde havia uma clara distinção entre as raças presentes no Brasil. Em “Eu gosto da minha terra”, samba de Randoval Montenegro, gravado em 1930, já citado anteriormente, Carmen canta:

“Deste Brasil tão famoso eu filha sou, vivo feliz  
Tenho orgulho da raça, da gente pura do meu país”

Mesmo com a presença marcante no imaginário da época, do triângulo das três raças, estas todas foram unificadas nesta canção. Falava-se não em diferentes raças, mas numa raça brasileira formada após todo o processo de miscigenação. A noção de uma “raça brasileira” foi, também, mencionada por Vargas em 1938, quando declarou que:

[...] um país não é apenas uma aglomeração de indivíduos em território, mas é, principalmente, uma unidade de raça, uma unidade de língua, uma unidade de pensamento. Para se atingir este ideal supremo é necessário, por conseguinte, que todos caminhem juntos em uma prodigiosa ascensão (...) (VARGAS apud CAPELATO, 1998: 145).

Na canção “Quem condena a batucada”, já citada anteriormente, Carmen canta:

“Quem condena a batucada dessa gente bronzada não é brasileiro [...]”

Nesta estrofe temos a síntese do que a política dos anos 30 e a intelectualidade vinculada a ela gostaria que fosse o Brasil. O termo “bronzado” servia

tanto para o negro quanto para o branco, que ao sol dos trópicos, “pegou uma cor”, quanto para todos os mestiços do Brasil. A batucada e o samba, assim, deixavam de ser representantes dos negros para representar toda a nação mestiça, incluindo, desta forma, os segmentos populares da população brasileira, também em seus aspectos étnicos, à nação.

Desta forma, percebe-se que houve, no nível das representações do imaginário social, uma inclusão de segmentos da população brasileira à nação. Desta forma, podemos concluir que as canções populares dos anos 30, especialmente as interpretadas por Carmen Miranda, referência em termos de identidade nacional, as quais foram focalizadas neste trabalho, além de apresentarem este processo de inclusão, também foram significativas para a construção deste imaginário sobre um Brasil menos excludente.

#### BIBLIOGRAFIAS CITADAS

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Bertrand/Difel, 1989.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo**. Campinas: Papirus, 1998.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. História e análise de textos. IN: **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. [p. 375-399]

CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Lisboa: Bertrand/Difel, 1990.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil novo - música, nação e modernidade: os anos 20 e 30**. (tese de livre docência). São Paulo: USP, 1988.

FICO, Carlos. **Reiventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997.

GARCIA, Tânia Costa. A canção popular e as representações do nacional no Brasil dos anos 30: a trajetória artística de Carmen Miranda. IN: **Questões e Debates**. Ano 16, nº 31. Curitiba: Ed. UFPR, 1999. [p. 67-94]

KERBER, Alessandra. **“O que é que a bahiana tem?”** – representações da nação brasileira nas canções interpretadas por Carmen Miranda na década de 30. (dissertação de mestrado). São Leopoldo: UNISINOS, 2002.

MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1989.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. IN: **Anos 90**. n° 15. Porto Alegre: UFRGS, 2001/2002

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Ed. UFRJ, 1995.